

Soneto, especularidad, tradiciones. Una lectura de *Fórmulas para Cratilo* de Bernardo Schiavetta

María Elena Fonsalido

Universidad Nacional de General Sarmiento

Resumen:

El siguiente trabajo analiza cómo, a través del procedimiento de la especularidad, el poeta argentino Bernardo Schiavetta retoma y dialoga con una de las tradiciones más fuertes de la lírica castellana: la del barroco del Siglo de Oro español. A este diálogo se suma la otra vertiente que le interesa: las vanguardias. Proponemos que, a partir de este hilo conductor, su libro *Fórmulas para Cratilo*, se presenta como un rescate de las formas y como un modo de revitalizar la tradición.

Palabras clave: Especularidad – Barroco – Procedimiento – Tradición – Vanguardia

Abstract:

The following work analyses how, by means of the specularity procedure, the Argentine poet Bernardo Schiavetta reintroduces and interacts with one of the strongest traditions of the Castilian poetry: the Baroque tradition during the Golden Age in Spain. Other aspect that interests him, the one of the avant-guard, adds up to this dialogue. We suggest that, from this thread, his book, *Fórmulas para Cratilo*, is presented as a rescue of the forms and as a way to revitalize tradition.

Keywords: Specularity – Baroque – Procedure – Tradition – Avant- garde

Bernardo Schiavetta (1948), poeta argentino radicado en Francia, publica en 1990 *Fórmulas para Cratilo*, interesantísimo poemario a través del cual reivindica la importancia de la forma (“fórmula”) poética.¹ Dentro de esta reivindicación, exhibe la especularidad como principio constructivo de sus textos. Al mismo tiempo, se inscribe conscientemente en una tradición que dialoga con dos momentos clave de la poesía en lengua castellana: el barroco y la vanguardia.

Este trabajo se propone evidenciar, a partir del seguimiento de este principio constructivo, cómo el poeta selecciona tradiciones, las entrelaza, las discute y las revitaliza. De este modo, la escritura consigue que las viejas formas devengan en nuevas fórmulas; los procedimientos se reactualizan y la tradición se constituye en sustento vivo del presente.

En su apuesta a la forma, Schiavetta toma una de las más canónicas de la poesía: el soneto. Una de las acusaciones más frecuentes que esta forma estrófica ha sufrido es su estratificación, su mecanización. La estética de Schiavetta considera desde el concepto de “forma” la problemática de la historia del arte: desdeña el realismo que se centra en el objeto y el romanticismo que hace foco en el sujeto, y opta por poner el acento en “los métodos mismos de la escritura”. Por ello, su poesía aspira a llegar al “buen equilibrio” entre “el deseo de radicalizar el gesto *específico* de la escritura gracias al empleo de reglas rigurosas”, y “la posibilidad de utilizar estas reglas de manera no automática”. Este sometimiento a las reglas que propone Schiavetta, este “gesto específico de la escritura” de acatar las reglas no automatizadas, se constituye en el camino, desde su punto de vista, para recuperar lo que él denomina “la dimensión ‘expresiva’ de la literatura” (Steimberg 2008).²

Fórmulas para Cratilo se muestra como un deliberado intento de exprimir las formas hasta sus últimas consecuencias. Este llevar las formas a su límite encuentra su definición más clara en el modo en que el poeta alude a ellas: “fórmulas”: “Las fórmulas compositivas de estos poemas [...] intentan producir un efecto de significación clara y distinta, no sólo gracias a las palabras, sino gracias a la estructura gramatical de sus ritmos” (1990: 9). Esta concepción de

¹ La edición de *Fórmulas para Cratilo*, recupera un libro anterior, *Espejos*, del mismo año, al que le agrega dos apartados: “Círculos” y “Otras fórmulas”. El libro obtuvo el premio Loewe de poesía de 1990.

² Esta concepción de la forma tiene, según el propio Schiavetta, una relación directa con el grupo francés Oulipo, al que reconoce como “la primera de todas las manifestaciones de lo posmoderno en literatura” (Steimberg 2008) y con las categorías construidas por él, que facilitaron la reflexión sobre lo formal de la escritura. Sin embargo, la estética que el poeta propone en la revista de cultura *Formules*, que dirige en Francia con Jan Baetens, se diferencia de Oulipo por lo menos en tres aspectos: en la jerarquización que realiza del texto por sobre la constricción oulipiana; en el rechazo al carácter lúdico que Oulipo adjudica a la constricción, que lo lleva a desdeñar los procedimientos difíciles; y en la relación con el lector, ya que, frente a la concepción de un lector /descifrador de Oulipo, Schiavetta propone la “visibilidad” de la constricción y, por ende, el código compartido.

la forma como “fórmula”, va más allá del soneto, aunque encuentra en él un espacio privilegiado.³

Según se dijo, Schiavetta, a través del procedimiento especular, traza un recorrido que entrelaza sus poemas con dos grandes tradiciones: la del barroco del Siglo de Oro español, y la de las vanguardias. En un texto canónico sobre el conceptismo, Lázaro Carreter analizó detenidamente el procedimiento por el cual el poeta barroco “trata de conocer el objeto”. Para lograrlo, “el escritor nos niega la visión directa de su objeto y nos fuerza a contemplar su imagen en otra u otras cosas. La visión directa ha quedado sustituida por una visión *refleja*” (Lázaro Carreter 1966: 15, destacado mío). Ubicado entonces el lector en “una especie de caverna platónica”, es trabajo del poeta crear las “correspondencias” adecuadas que generen el concepto o la agudeza. O sea, el autor conceptista ha desplazado la atención del referente a la textualidad (“la agudeza verbal no va tras el objeto, sino tras su imagen lingüística” (28)). De este modo, la caverna platónica es la palabra/reflejo del objeto, “y es en la palabra, en cualquiera de sus dos caras –significante o significado– o en las dos a la vez, en donde el poeta ejecuta sus ingeniosos volatines” (28).

En el famoso capítulo 1 de *Las palabras y las cosas*, “Las Meninas”, Michel Foucault explica la diferencia entre el uso del espejo anterior al barroco y el uso que le da Velázquez:

En la pintura holandesa, era tradicional que los espejos representaran un papel de reduplicación [...] se veía en él lo mismo que, en primera instancia, en el cuadro, si bien descompuesto y recompuesto según una ley diferente. Aquí, *el espejo no dice nada de lo que ya se ha dicho* (1997: 17, destacado mío).

En la lectura de Foucault, Velázquez se propone “interrogar este reflejo al nivel mismo de su existencia” (19). El espejo, entonces, en el barroco, es procedimiento privilegiado que opera sobre el objeto de la representación, pero sobre todo, cuestiona los modos de representación de este objeto. Además, desde la especularidad se interpela al espectador: “el espejo [...] va a buscar delante del cuadro lo que se contempla, pero que no es visible, para hacerlo visible” (19).

La especularidad encontró en la literatura del Siglo de Oro una expresión retórica que la evidenciaba: el quiasmo.⁴ Algunos de los textos de Schiavetta exasperan el procedimiento y

³ Además del soneto, Schiavetta recupera los *carmina quadrata* de la poesía latina, la sextina circular o sextina fénix, el *uróboro*, (concebido aquí como dístico de endecasílabos blancos), el *bustrófedon* de la poesía griega. En las “Notas” finales, estos experimentos son explicados como “programas de algunas formas poco usuales” (1990: 77).

llegan a presentarse como un quiasmo superlativo. En estos poemas, el procedimiento lingüístico se hace icónico a partir de la intervención de las vanguardias.⁵

Schiavetta lee las vanguardias desde un punto de vista particular: distingue las “iconoclastas”, es decir, aquellas que pretendían la aniquilación de las formas (Futurismo, Dadá, Surrealismo); de las “constructivas”, las que sostienen “la tendencia, diversamente graduada, hacia la elaboración de formas” (Steimberg 2008). Es más, aun en las vanguardias más rupturistas, como el surrealismo, Schiavetta reivindica “aspectos constructivos” y “codificación de procedimientos”, como el cadáver exquisito, la escritura automática y el collage. Su postura frente a la vanguardia es clara ya que

ésta no puede repetirse o continuarse, porque su esencia misma impone la no-repetición, la transformación y la autocrítica permanente [...] lo más interesante que se puede hacer hoy no es la continuación de las Vanguardias, sino su crítica (Steimberg 2008).

A partir de la selección de estos dos hitos de la tradición, la revitalización de la forma barroca y la discusión con la vanguardia, Schiavetta construye *Fórmulas para Cratilo*. El texto es pródigo en recursos conceptistas: diálogos como “Canto filosofal”, que alude en el título a la canción y a la piedra; quiasmos en sus más extremas formas, como en el caso de “Métrica” (“Tus cantos de algoritmo / De algoritmo de encantos / son encantos del ritmo / del ritmo de tus cantos”); formas anagramáticas y palindrómicas (“OTIMI OY OMIM”), ecos, como en el poema del mismo nombre (“vives y olvidas vidas vidas vidas / gestos fugaces haces haces haces...”).

Por otro lado, en su esfuerzo por recuperar las formas luego del imperio vanguardista, el poeta argentino ve el reflejo en la esencia misma del verso: “retorno, recurrencia, repetición simple o compleja, tal es la naturaleza del verso, *versus*, en su nivel elemental” (Schiavetta 1990: 9). Esta recurrencia se puede ver también en “las estrofas, los estribillos, los retornelos”. La lógica consecuencia es un detenido trabajo sobre el ritmo que da cuenta y, al mismo tiempo, diferencia estos textos de la poesía concreta de la vanguardia: “estas fórmulas

⁴ Advierte en mismo Foucault que todo el cuadro de Velázquez forma una gran X: “en el punto superior izquierdo estaría la mirada del pintor, y a la derecha, la del cortesano; en la punta inferior, del lado izquierdo, estaría la esquina de la tela representada del revés (más exactamente, el pie del caballete); al lado derecho, el enano (con el zapato sobre el lomo del perro). En el cruce de estas dos líneas, en el centro de la X, estaría la mirada de la infanta” (22).

⁵ Utilizo la palabra “ícono” en el sentido que le da Charles Pierce, es decir, la representación por semejanza formal que un signo tiene respecto de su objeto. En el caso de la poesía de Schiavetta, la especularidad no radicaré solamente en el significado de las palabras, sino en su disposición gráfica, en la repetición, en la inversión de versos, o sea, en todo lo que remita a las funciones del espejo.

son, o deberían ser, perceptibles en la voz de quien las recita, más allá de la página y de su disposición tipográfica”.

Como un modo de circunscribir el análisis, este trabajo se limita a los sonetos. *Fórmulas para Cratilo* incluye siete: “Espejo del perplejo”, “Espejo hermético”, “Espejo del reflejo”, “Espejo del espejo”, “Conjunción de opuestos”, “Agonías de San Juan” y “La poesía de los otros”.⁶ Claro resulta, aun desde los títulos, cuál es el procedimiento que engloba los cuatro primeros textos. En cuanto a los dos que siguen, ambos forman un conjunto que gira en torno de la reescritura de San Juan de la Cruz. El último, que aparece temáticamente independiente, es el primero que considero.

“La poesía de los otros”

airosa esplendorosa milagrosa
calurosa ardorosa fervorosa
numerosa anchurosa generosa
memoriosa lustrosa marmorosa

praderosa olorosa nemorosa
ruborosa amorosa primorosa
vaporosa borrosa penumbrosa
umbrosa soñorosa vagarosa

morosa pesarosa quejumbrosa
suspirosa llorosa dolorosa
ojerosa onerosa impudorosa

escabrosa asquerosa mentirosa
cancerosa horrorosa estertorosa
desastrosa astrosa leprosa prosa

El poema retoma variados procedimientos conceptistas: en primer lugar, la enumeración de adjetivos, que paradigmáticamente había usado Lope en su soneto “Desmayarse, atreverse, estar furioso...” En el caso de Schiavetta, no se trata de adjetivos antitéticos, sino de un “decrescendo” que parte del elogio para llegar a la denostación. En segundo lugar, la elección de los adjetivos remite, en muchos casos directamente, al Siglo de Oro: “nemorosa”, “umbrosa” (v. 99) y “tenebrosa” (v.295 y 318), por ejemplo, son resonancia de la “Égloga I” de Garcilaso, que el barroco convirtió en estereotipos. En tercer lugar, la rima en “rosa”, remite burlescamente a la larga tradición, muy cultivada en el Siglo de Oro, de los

⁶ Dada mi opción por limitar a los sonetos el procedimiento de la especularidad, dejo de lado en mi análisis “Espejo del escriba”, “Espejo del exorcismo”, “Espejos del no”, “Espejo de Yorick”, “Espejo de la luna”, “Espejo del reloj” y “Espejo de los ecos”.

poemas a la rosa, en general relacionados con el tópico del *carpe diem*. Esta repetición también se torna burlesca, ya que, en este texto, en lugar de remitir a la belleza femenina, remite a la belleza de la poesía ajena, efímera, sin consistencia.

Finalmente, el soneto se presenta con la estructura clásica del soneto bipartito. En efecto, los dos cuartetos plantean el “elogio” a la poesía de los otros, que sólo permite atisbar un dejo burlesco en los dos últimos adjetivos del primer cuarteto: “lustrosa” y “marmorosa”. El segundo cuarteto plantea la evanescencia del elogio: la poesía contundente del primer cuarteto empieza siendo “praderosa” para terminar “vagarosa”, después de haber pasado por los estadios de “vaporosa”, “borrosa”, “penumbrosa” y “umbrosa”. Esta situación cambia bruscamente en los tercetos, como si pudiera verse en ellos el revés de la trama, el otro lado del espejo, lo que realmente se piensa de la poesía de los otros, fuera de todo discurso hipócrita. La poesía ajena es considerada “morosa”, “quejumbrosa”, “llorosa”, para terminar en el segundo terceto con adjetivación más contundente: la poesía de los otros es “cancerosa horrorosa estertorosa”. La última calificación de esta poesía, “asquerosa”, es subrayada desde el ritmo. En las “Notas” finales, aclara Schiavetta: “este soneto monorrímo termina en un endecasílabo sin acentos rítmicos internos que es, en realidad, un trozo de prosa” (Schiavetta, 1990: 83). La degradación de adjetivos termina, semántica y fonéticamente, con la peor calificación que puede obtener un poema: ser “prosa”, ya que, como define el mismo autor: “la belleza [...] nunca es la de un sujeto o un tema, siempre debe ser la de una forma o una técnica” (Steimberg 2008).

De los dos sonetos que reescriben textos de San Juan de la Cruz, me centro en “Conjunción de opuestos”, porque es un soneto que presenta el procedimiento de la especularidad de manera ejemplar:

“Conjunción de opuestos”

un no sé qué que quedan balbuciendo
con latidos y alientos, porque escuchan
como Todo se nombra y los saluda
sin más voz que latidos y que alientos
cuando ambos se despiden de ellos mismos,
de esos opuestos dos, el tú y el yo,
si se dicen adiós en un encuentro
con lo Otro, lo que es Uno en uno y otro,
si se dicen adiós en un encuentro
de esos opuestos dos, el tú y el yo,
cuando ambos se despiden de ellos mismos,
sin más voz que latidos y que alientos

como Todo se nombra y los saluda
con latidos y alientos, porque escuchan
un no sé qué que quedan balbuciendo

El poema presenta quince versos endecasílabos, que parten del verso 35 del “Cántico espiritual” de San Juan de la Cruz. Este verso es notable por varias razones: es el verso del éxtasis amoroso, que casi en el límite con la pérdida del significado, significa; es el verso en el cual la aliteración brilla como “un fenómeno intuitivo, profundamente ligado a la entraña de la creación” (Alonso, 1966: 128); es el verso en el cual el gerundio expone toda su expresividad de sostén temporal de la acción.

Sobre este verso trabaja Schiavetta. Parte de él y a él llega. Su texto se “dobla” sobre sí mismo como un papel que mostrara en sus dos cierres el verso sanjuanino. El verso central, “con lo Otro, lo que es Uno en uno y otro”, sostiene el soneto, porque deja siete versos de un lado y siete del otro. Versos que, por su parte, son especularmente idénticos, pero que por su disposición en el poema, significan de manera distinta.

El título remite a esta situación: lo diferente puede conjugarse, lo uno puede diversificarse. Los amantes, “esos opuestos dos, el tú y el yo”, aun separándose, pueden encontrarse, “con lo Otro, lo que es Uno en uno y otro”⁷. La primera parte del poema, los siete primeros versos, ascienden desde el balbuceo sanjuanino hasta “lo Otro”. Los dos “opuestos”, si se “despiden de ellos mismos”, se encuentran con el Otro y allí se tornan plenos. Los otros siete versos plantean el descenso de la unión con lo supremo hasta el balbuceo inicial. En la “Noche oscura del alma” de San Juan, el poema mismo va señalando las tres vías místicas: purgativa, iluminativa, unitiva. El poema de Schiavetta marca también la ascensión, pero no puede evitar el descenso. Los dos caminos, el de subida y el de bajada, son iguales, y esta igualdad está marcada rítmica y gráficamente por la especularidad el poema.

El tercer grupo de poemas son los que tematizan la especularidad desde el título, aquellos en los que se potencian y optimiza el quiasmo hasta hacerlo icónico. Según el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* de Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, el quiasmo es una figura “de tipo sintáctico que consiste en la disposición en cruz de los elementos que constituyen dos sintagmas o dos proposiciones ligadas entre sí” (2000:

⁷ Como en otros casos que se verán, el texto de Schiavetta también dialoga con poemas argentinos. En este caso, la lectura de San Juan de la Cruz remite también al Soneto XII, “Del amor navegante” de los *Sonetos a Sophía* (1940) de Leopoldo Marechal.

340). Ahora bien, esta estructura sintáctica puede servir de base a la antimetátesis, “figura lógica que se apoya en la disposición en quiasmo” (29).⁸

En los textos de Schiavetta la dimensión del fenómeno se potencia. Afirma el propio autor en sus “Notas”: “Los *Espejos* son diagramas rítmicos basado en la repetición inversa de sus elementos constitutivos. La forma más simple es el inversión del orden de los versos de la primera mitad en la segunda” (80). Es el caso de “Conjunción de opuestos”, en el que cada verso funciona como reflejo opuesto de otro que se ubica “a la misma distancia” del verso central. En los cuatro sonetos del espejo, este procedimiento plantea algunas variantes.

En principio, en tres de los cuatro textos, el juego fónico plantea la especularidad desde el sonido del título. La reduplicación está instalada antes de que se lea o se escuche el poema mismo. En segundo lugar, excluyendo un soneto, “Espejo del reflejo”, estamos en presencia del mismo procedimiento probado y experimentado desde diferentes ópticas.

“Espejo del perplejo”

Tu mirada espejada en el espejo
En su reflejo ves como se mira
En su reflejo ves como se mira
Tu mirada espejada en el espejo

Quien te mira mirarte en su reflejo
De tu mirada impávida se admira
De tu mirada impávida se admira
Quien te mira mirarte en su reflejo

Y ese ademán ese ademán perplejo
Una pregunta ¿quién es quién? te inspira
Y ese ademán ese ademán perplejo

De quien ve su mirada en el espejo
Su axioma funda y eres tú mentira
De quien ve su mirada en el espejo

En este poema, cada estrofa se dobla y repite sobre sí misma. Esta repetición y desdoblamiento tiene, valga la redundancia, una dimensión doble: en el sonido y en la gráfica.

⁸ Como ya se afirmó, el quiasmo es procedimiento privilegiado del barroco. Desde el punto de vista sintáctico, muchos son los ejemplos que podrían seleccionarse. Por ejemplo, en Quevedo, dentro del verso, quiasmo con repetición: “Y cristales sedientos de cristales” (Soneto “Si mis párpados, Lisi, labios fueran...”) y con antítesis: “Es hielo abrasador, es fuego helado” (en el soneto que comienza con este verso). En el nivel de la estrofa “que nunca duerma yo, si estoy despierto, / y que si duermo, que jamás despierte” (Soneto “¡Ay, Floralba! Soñé que te... ¿Dirélo?”).

Siguiendo uno de los esquemas de rima posibles en el soneto (ABBA, ABBA, ACA, ACA), el texto de Schiavetta exaspera la rima, al repetir el verso entero. De este modo, el primer verso de cada cuarteto, no solo rima, sino que repite textualmente al cuarto, mientras que el segundo se “refleja” directamente en el tercero. En los tercetos, el efecto de la rima se subraya porque no cambia la consonancia, como ocurría en el Siglo de Oro, sino que la sostiene y, además, repite también el verso entero, de modo tal que sólo los segundos versos de cada terceto quedan sin ser reduplicados, unidos solamente por el sonido. Respecto de “Conjunción de opuestos”, en este soneto, el procedimiento se intensifica, porque el texto ya no se pliega sobre sí mismo solo una vez, sino que el fenómeno se produce en el interior de cada estrofa.

El soneto plantea la perplejidad del que no sabe distinguir realidad de reflejo, tema carísimo al barroco del Siglo de Oro, que se desarrolla en los dos cuartetos mediante la repetición de los versos. Esta “igualdad” denota la imposibilidad de diferenciar entre reflejado y reflejo: “El espejo [...] hace oscilar, en su dimensión sagital, el interior y el exterior (Foucault, 1997: 20)”. Por su parte, los dos tercetos, concentran en los dos segundos versos, que son los únicos que no se repiten, la cuestión: “Una pregunta ¿quién es quién? te inspira” y la respuesta, barroca, nacida del desengaño: “Su axioma funda y eres tú mentira”⁹.

“Espejo del espejo”

espejo del reflejo gemelo y desparejo
morada sin Narciso ausencia alucinada
expiro si apareces espejo del vampiro
reflejo tu reflejo ambos somos espejo
miro como tú miras miras tú como miro
mirada ante mirada ninguno yo tú nada
enigma somos ambos remedo y paradigma
paradigma y remedo ambos somos enigma
nada tú yo ninguno mirada ante mirada
miro como tú miras miras tú como miro
espejo somos ambos reflejo tu reflejo
vampiro del espejo apareces si expiro
alucinada ausencia Narciso sin morada
desparejo y gemelo reflejo del espejo

⁹ Este texto trae al lector ecos de los sonetos de Borges que plantean el tema del espejo, especialmente los dos de *La rosa profunda* (1975): “Un ciego” y “Al espejo”. Pero en el caso de Borges, el espejo no plantea la falsedad barroca, sino que, mediatizado por la ceguera, esconde la verdad: “Pienso que si pudiera ver mi cara / Sabría quién soy en esta tarde rara”. Por otro lado, el procedimiento no es la especularidad redundante, sino la progresión hacia el infinito: “Cuando esté muerto, copiarás a otro / y luego a otro, a otro, a otro, a otro”.

“Espejo del espejo”, plantea un desafío mayor en el ajuste del procedimiento. En este caso, el mismo poeta reconoce en sus “Notas” el incremento de la dificultad: “Más compleja [que la inversión de versos que se vio hasta ahora] es la inversión total del orden sintáctico de las palabras de la segunda mitad, como en *Espejo del espejo* o en el soneto antimetabólico *Espejo hermético*” (80).

En “Espejo del espejo” el procedimiento especular, principio constructivo indiscutido del soneto, retoma un viejo tema para subrayar su eficacia. Al modo del Siglo de Oro, el tópico es mitológico, el mito de Narciso. Cada uno de los versos, en este caso alejandrinos, aparece reflejado de manera inversa en el verso correspondiente del soneto: primero con decimocuarto, segundo con decimotercero, etc. Así, en el núcleo del soneto vuelve a condensarse la idea: “enigma somos ambos remedo y paradigma / paradigma y remedo ambos somos enigma”.

El reflejo y la inversión están planteados en los adjetivos del primer y último verso: “gemelo” y “desparejo”. El soneto repite cada palabra como si se reflejara en un espejo. Al decir de Foucault, “el cuadro en su totalidad ve una escena para la cual él es a su vez una escena” (1997: 23). El plus de Schiavetta aparece en el juego icónico, gráfico, que permite, con una simple mirada, además de reconocer la forma soneto, ver la especularidad concreta. En este tipo de uso del procedimiento es donde se hace más evidente la relación con el quiasmo:

espejo del reflejo gemelo y desparejo (v. 1)

desparejo y gemelo reflejo del espejo (v. 14)

El quiasmo trasciende el mero juego retórico y, como quería Foucault, “restituye la visibilidad a lo que permanece más allá de toda mirada” (17). En el verso: “morada sin Narciso ausencia alucinada”, el “referente” es el espejo, que se constituye en hueco, en ausencia alucinada de un Narciso casi necesario. En su inversión correspondiente, “alucinada ausencia Narciso sin morada”, el “referente” es la ausencia de un Narciso que, al no encontrar espejo, no puede existir.¹⁰

¹⁰ Como se aclaró en la nota anterior, no sólo el Siglo de Oro español está presente en estos poemas. También pueden encontrarse resonancias de “Muerte de Narciso”, de Lezama Lima, texto fundamental de la literatura hispanoamericana. Este largo poema, según Jorge Monteleone, “articula el momento narcisista de un sujeto escindido entre la conciencia de sí y su reflejo” (2004: 540), al tiempo que marca la apertura de “la ruptura de 1940” que, tras la vanguardia histórica, abre nuevas posibilidades a la poesía en el continente. Los poemas a Narciso constituyen un corpus aparte en *Fórmulas para Cratilo*. En algunos de ellos, la especularidad se exaspera desde el título, como en el par **NARCISO A OZICRAAI / OZICRAAI A NARCISO**.

“Espejo hermético”

¿reflejas qué reflejos abismados
Mercurio de falacias de reflejos?
¿dejas verse abismados y perplejos
abismos en abismos contemplados?
perjurio del mensaje sin enviados
espejismos de espejos lejos lejos
(reflejados espejos en espejos
espejos en espejos reflejados)
lejos lejos espejos de espejismos
enviados sin mensaje del perjurio
¿contemplados abismos en abismos
perplejos y abismados verse dejás?
¿reflejos de falacias de Mercurio
abismados reflejos qué reflejas?

El título del poema ofrece una dilogía: la palabra “hermético”. En primera instancia, el lector identifica el adjetivo con la acepción de “impenetrable”, cerrado, oscuro. Una mirada más atenta nos da la segunda acepción: “hermético” en tanto relativo a Hermes Trismegisto, padre de la alquimia. En ambos casos, el misterio es el eje que une los dos significados.

El poema alude a lo misterioso desde su misma retórica: de los catorce versos, ocho constituyen preguntas retóricas. El misterio a develar es el misterio del espejo: “¿reflejas qué reflejos abismados [?]”. Schiavetta sube la apuesta. El procedimiento de este soneto es similar al visto en el anterior: reflejo en inversión entre los versos y entre las palabras dentro de los versos. Pero en este caso, un elemento lo potencia: la disposición gráfica del soneto respecto del margen, como si los siete primeros versos se reflejaran realmente en el río de la página, con un leve corrimiento. A su vez, en el plano del verso, la reduplicación, el “retorno”, al decir del propio poeta, se da internamente: “¿reflejas qué reflejos...”. Desde este punto de vista, el del sonido, el poema también implementa el procedimiento de “Ecos”, poema que no analizo aquí por limitarme a los sonetos. Este procedimiento consiste en utilizar palabras que, al ser cortadas en sus finales, forman otras, las que, además de repetir el sonido, repiten el grafema y, al mismo tiempo, significan: “espejismos de espejos lejos lejos”.¹¹

En las “Notas” a su libro, Schiavetta llama a este texto “soneto antimetabólico”. En los seres vivos, el metabolismo es el encargado de sintetizar sustancias complejas a partir de

¹¹ Con otra finalidad, aparece el procedimiento de Quevedo en el soneto burlesco “Este cíclope, no siciliano...”. La diferencia es que Quevedo no realiza el corte, sino que lo sugiere desde la acentuación de la palabra, mientras que Schiavetta expone el corte y lo magnifica gráficamente.

otras más simples. Aquí, como no podía ser de otra manera, el proceso se invierte. El recurso más simple, la repetición, se complejiza al ajustarse a las reglas matemáticas del quiasmo.

“Espejo del reflejo”

OTIMI OY OMIM

Soy un mimo, automático e inverso,
Con mi arte exacto y mi disfraz vacío
Interpreto el papel de tu albedrío
En el envés servil de tu universo;

Y si en mis labios lees yo converso
Como conversas tú, pero no es mío
Tu bárbaro y confuso desvarío
Que unas veces es prosa y otras verso.

Mi única libertad en este espejo
Es trastocar con mis caligrafías
Las letras de tus páginas (e incluso

Nuestra prosopopeya del Reflejo)
Para mostrar que son galimatías
De un desvarío bárbaro y confuso.

Este soneto puede leerse como una verdadera arte poética de su autor. El procedimiento de la especularidad está centrado en el epígrafe que presenta el texto: OTIMI OY OMIM, que sólo puede leerse con sentido desde su reflejo en un espejo: “Mimo yo imito”. La voz que enuncia en el poema es el espejo mismo. En los cuartetos, el espejo plantea la relación realidad/apariencia, esencial para esta poética. En este planteo se deslizan algunos elementos que podrían explicar la dinámica de todo el libro: el espejo se presenta como “mimo”. Los adjetivos remiten al modo de construcción de los poemas que se han analizado: “automático”, “inverso”, “exacto”, “vacío”. La función primordial del enunciador es desmontar lo obvio para así poner en evidencia “el envés servil de tu universo”. Al mismo tiempo, como quería Foucault, se logra “interrogar este reflejo al nivel mismo de su existencia” (1997: 19).

La interrelación reflejado/reflejante, núcleo de los cuartetos, se libera en los tercetos. El espejo muestra en ellos “mi única libertad”. En los tercetos, entonces, se clarifica el sentido del procedimiento: “trastocar con mis caligrafías / las letras de tus páginas”. De este modo, el reflejo cumplirá con su cometido respecto de los poemas: “mostrar que son galimatías / de un desvarío bárbaro y confuso”. Lo curioso es que esto se logra desde la regla, desde la exactitud, desde la métrica.

En el reportaje concedido a Steimberg, Schiavetta comenta la exposición que realizara en el Centro Pompidou en 2005 el filósofo Alain Badiou. En su concepción, cita Schiavetta, “lo propio del siglo XX es la articulación entre destrucción y formalización”. Frente a este panorama, el filósofo se pregunta cómo armonizar estos dos elementos en principio antitéticos. Una posible respuesta, citada por el poeta argentino sería “proponer una formalización integral de esa manera, la forma pura, la forma que se exhibe como forma, que indica sus propias reglas, [y así] parece abolir toda referencia a un contenido, toda imitación o representación”. La estética de Schiavetta está directamente ligada a esta concepción. Sus sonetos se exponen como forma pura desde la estructura, desde el ritmo, desde la retórica, desde la iconicidad. En otras palabras, hacer carne la propuesta de Badiou a la que aspira Schiavetta: construir un texto “capaz de sostenerse únicamente por la fuerza autorreferente de la escritura”.¹²

Instalado en una forma métrica consolidada en el Siglo de Oro y profundizando en las posibilidades de un principio constructivo caro al barroco, *Fórmulas para Cratilo* asume la iconicidad gráfica propia de la vanguardia y, al mismo tiempo, se aparta del poema concreto. Simultáneamente, realiza operaciones laterales, como aludir temáticamente a tópicos borgeanos o inscribirse en la larga tradición de los poemas a Narciso. En los poemas de Schiavetta, “se escribe para rehacer lo hecho” (1990: 9). Sus textos tejen formas nuevas con viejos hilos, dibujan cartografías de islas desconocidas a partir de heredados mapas del tesoro.

Bibliografía

- Alonso, Dámaso (1966). *La poesía de San Juan de la Cruz (Desde esta ladera)*, Madrid, Aguilar.
- Borges, Jorge Luis (1989) [1975]. *La rosa profunda. Obras completas III (1975 – 1985)*, Buenos Aires, Emecé.
- Foucault, Michel (1997) [1966]. “Las Meninas”, *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI.
- Lázaro Carreter, Fernando (1966). “Sobre la dificultad conceptista”, *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Anaya.
- Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín (2000). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel.

¹² Resulta casi obligada la asimilación de esta estética con la propuesta por Lope de Vega en el canónico soneto que se construye a pura forma, “Un soneto me manda hacer Violante” (*La niña de plata*, Acto III).

Monteleone, Jorge (2004). "El fin de Narciso. La ruptura en el imaginario poético hispanoamericano entre 1940 y 1950". Susanne Grunwald, Claudia Hammerschmidt, Valérie Heinen y Gunnar Nilsson (Eds.), *Pasajes / Passages / Passagen: Homenaje a Christian Wentzlaff Eggebert*, Sevilla, Universidad de Sevilla / Universität zu Köln / Universidad de Cádiz: 539-550.

Schiavetta, Bernardo (1990). *Fórmulas para Cratilo*, Madrid, Visor.

Steimberg, Oscar. "Por unas formas, por su materialidad. Entrevista a Bernardo Schiavetta y a Jan Baetens". *Figuraciones. Teoría y crítica de artes* N° 4, Buenos Aires, IUNA, octubre 2008.

Disponible en www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/index.php?idn=4...1 Último ingreso: 20/12/15.